



estudos semióticos

www.revistas.usp.br/esse

issn 1980-4016
semestral

março de 2018

vol. 14, nº 1
p. 158–168

Mediação semiótica para as novas formas de fazer-ver

Loredana Limoli *

Ana Paula F. de Mendonça **

Resumo: Em meio as grandes mudanças nas formas de dizer, de ser, e principalmente de fazer-ver, do mundo contemporâneo, a semiótica de Greimas surge como uma das correntes mais equipadas para a abordagem metodológica e analítica das múltiplas transformações discursivas, tão velozes quanto efêmeras. Com o objetivo de validar o instrumental da teoria na análise de textos pouco convencionais dentro da esfera de seus próprios gêneros, apresenta-se neste artigo uma leitura de objetos provenientes de três modalidades artísticas, de predominância visual ou verbovisual: a minissérie televisiva *Justiça*, a *graphic novel* *Aqui* e alguns exemplares de infográficos artísticos.

Palavras-chave: enunciação, regimes de interação, ajustamento, semiótica

Uma das maneiras mais simples de comprovar a vitalidade e a vivacidade dos ensinamentos de Greimas é aplicá-los na leitura e análise dos objetos discursivos contemporâneos. É por essa razão que este artigo, como oportunidade de homenagear o grande semiótico em seu centenário de nascimento, debruça-se sobre exemplares de três modalidades artísticas da atualidade: uma minissérie televisiva, uma *graphic novel* e alguns infográficos de grande apelo estético.

Justiça é o título de uma minissérie de vinte capítulos, veiculada pela Rede Globo de televisão, no período de 22 de agosto a 23 de setembro de 2016. Ambientada no Recife, o folhetim trouxe para a trama paisagens que se distanciam dos panfletos turísticos comumente vistos nas novelas glamourosas, como o Rio de Janeiro de Manoel Carlos, em *Laços de Família*, ou a inquieta São Paulo de Silvio de Abreu, em *Belíssima*. O edifício Holiday, por exemplo, que vemos na abertura do primeiro episódio, é o representante de uma arquitetura renomada, porém não é utilizado como cartão postal recifense. Ao contrário, buscou-se mostrar o lado sombrio do imóvel que, nascido das inspirações estéticas dos anos 50, apresenta inúmeros problemas de conservação, tendo sido, por diversas vezes, ameaçado de implosão. Apesar de ser um ícone da arquitetura modernista, abriga pessoas comuns, tão comuns quanto as que são retratadas na minissérie. É lá que mora Vicente, um dos personagens

centrais da trama. Outros espaços, como o Teatro de Santa Isabel, o rio Capibaribe, o restaurante Casa de Banhos, a praia do Pina e a casa de suíngue em Barra de Jangada são também cenários pernambucanos que aparecem na minissérie. São locais que fazem parte do recifense em suas vidas cotidianas e que participam da organização enunciativa do texto, contribuindo para o efeito de real das histórias narradas.

Os espaços escolhidos como cenário participam de uma curiosa organização topológica, que reflete o entrecruzamento das histórias individuais de cada personagem. São diversos atores discursivos, que assumem diferentes papéis temáticos e actanciais, mais ou menos explorados segundo a ênfase dada a cada história. Assim, por exemplo, o pintor da fachada de prédio e do apartamento de Elisa é, também, o responsável pelo estupro de Débora; o policial que mora na casa vizinha a de Fátima é, num outro episódio, aquele que comanda a operação antidrogas do espaço próximo ao quiosque de Celso; a moça da cantina da faculdade onde trabalham Elisa e Heitor será, também, a namorada do policial; e o bordel em que trabalha Maiara pertence a Celso, dono do quiosque de praia.

Apesar do título, a minissérie *Justiça* centraliza-se no tema da vingança, focalizando tangencialmente a justiça formal dos tribunais, constantemente contestada na história. Semioticamente falando, a vingança é uma “forma de retribuição negativa, efetuada por um

* Professora Associada do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Endereço para correspondência: { lorelimoli@gmail.com }.

** Professora Adjunta do Curso de Letras/Português da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Endereço para correspondência: { anapuelle@gmail.com }.

¹ Tradução nossa para o trecho original: “Forme de rétribution négative, effectuée par un destinataire-judicataire, muni du /pouvoir faire/ nécessaire”.

destinador-julgador, munido do /poder-fazer/ necessário” (Courtés, 1991, p. 211¹). Dentro do esquema narrativo, a vingança situa-se na fase de sanção e pressupõe, logicamente, uma ação que se pretende, de certa forma, anular. Ao contrário da justiça comum, cuja normatização é compartilhada por uma comunidade que estabelece suas leis, e desse modo insere-se no domínio do /social/, a vingança obedece a leis próprias, sendo de natureza /individual/, ou, mais claramente, pessoal. E é isso que vemos acontecer com os personagens principais da história, sempre envolvidos em programas narrativos que se originam em sanções negativas decorrentes de descumprimentos de contrato.

Circunscrevendo a totalidade do texto da minissérie como objeto de análise, é possível reter como termos de oposições fundamentais /Vingança/ *versus* /Esquecimento/, sendo este último tomado no sentido de *aquietar-se*, *apaziguar-se*, algo que poderia ser traduzido pela expressão “deixar de lado”. Entende-se que a sanção da vingança é também uma ação e como tal pressupõe um /poder-fazer/ por parte do destinador. A aquisição dessa competência é o percurso da maioria dos personagens retratados pela minissérie. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, nas cenas iniciais, vemos Elisa praticando tiro, preparando-se para o dia em que Vicente, o ex-noivo e assassino de sua filha, sairá da cadeia; Maurício prepara-se durante anos para atingir seu objetivo de vingança contra o político corrupto que atropelou sua esposa; e Débora reúne todos os elementos de que precisa para identificar e encontrar o homem que a violentou.

A vingança pode ser encarada como uma operação de troca, algo que expressões como “olho por olho, dente por dente” e “pagar com a mesma moeda” traduziriam popularmente. Tal como ocorre no âmbito da justiça comum, as ações de vingança teriam como objetivo o restabelecimento do equilíbrio social. Para que isso ocorra, no entanto, é necessário que o valor atribuído aos objetos da troca seja julgado equivalente. Na minissérie, os sete anos passados na cadeia não foram julgados por Elisa equivalentes ao mal causado por Vicente, motivo pelo qual ela planeja seu assassinato.

Enquanto os sujeitos-vingadores agem para obter a competência para a vingança, alguns personagens têm, ao contrário, a função de destinadores, situando-se do outro lado da dêixis, o esquecimento. Heitor, por exemplo, tenta dissuadir a namorada Elisa de matar Vicente; Rose, amiga de Débora, ajuda-a num primeiro momento a encontrar o estupro, mas logo se cansa, arrepende-se e passa a aconselhar a amiga a desistir; Celso ajuda Maurício e também Débora em seus planos de vingança, porém muitas vezes mostra-se pouco entusiasmado com isso.

É Fátima quem assume com maior clareza os valores do esquecimento. Mesmo se sentindo injustiçada,

presa por um crime que não cometeu, ela tenta refazer sua vida e procura educar os filhos no caminho da honestidade e respeito às leis. Exatamente por esse motivo, é a filha Mayara quem assume o papel de sujeito-julgador, agindo como um sujeito-delegado na ação de vingança.

O caso de Rose é peculiar: tendo sido “escolhida” pela polícia para uma revista, ao que tudo indica pelo fato de ser negra, durante a festa de seu aniversário de 18 anos, foi condenada injustamente por tráfico de drogas. A amiga, Débora, organizadora da festa e também usuária, nada fez para impedir sua prisão e fugiu do local rapidamente para não ser pega. Rose passa sete anos na cadeia, sua mãe morre “de desgosto” e, no entanto, embora demonstre muita mágoa, não procura se vingar da amiga, que também é filha da patroa de sua mãe.

Podemos pensar que, para Rose, a vingança já aconteceu: Débora foi estuprada, não pode mais ter filhos em consequência do estupro e vive atormentada pela lembrança do fato. Parece que Rose, como destinador-julgador, avalia como equivalente o drama de Débora e a injustiça de que foi alvo, ou seja, válida o novo equilíbrio, inclusive aproximando-se novamente da amiga para ajudá-la a alcançar seu objetivo de vingança. No quadrado semiótico que opõe a vingança ao esquecimento, Rose poderia ser alinhada junto ao termo /não-vingança/, oscilando, em alguns episódios, para o completo /esquecimento/.

Inicialmente, a minissérie apresentou quatro personagens, reunidos no primeiro episódio pela coincidência de terem sido detidos num mesmo dia. Eles saem da prisão sete anos depois, com propósitos definidos, seja de vingança ou de reconstrução da vida. E outros personagens, ligados aos quatro primeiros, também serão inseridos em histórias cujo objetivo é fazer justiça com as próprias mãos, seja porque avaliaram como pequena a pena imputada ao criminoso – caso de Elisa – seja porque se envolveram em outros episódios em que o mal não foi reparado – caso de Débora, a moça estuprada.

A vingança retratada em *Justiça* explora aspectos passionais que fogem ao tratamento habitual do tema na ficção televisiva. Em todos os casos narrados, a vingança ou a justiça a que supostamente os personagens teriam direito são objetos-valor instáveis, já que constantemente reavaliados na trama, dadas as circunstâncias inesperadas que envolvem as ações dos próprios sujeitos do fazer. Caso flagrante é o de Elisa, que, tendo preparado meticulosamente sua vingança, acaba tendo um relacionamento amoroso com o assassino da filha, aceita ser sua orientadora na faculdade e, por fim, nada faz para tentar salvá-lo quando o rapaz lhe pede ajuda após sofrerem um acidente de carro. Ao contrário, Elisa parece regozijar-se com o fato, aliviada, talvez, pela ação providencial do Destino, que lhe

evitou “sujar as mãos” com outro assassinato.

Além do cuidado esmerado na produção da minissérie, que busca aproximar os fatos vividos pelos personagens da realidade social do Recife contemporâneo, é nítida a inovação no formato de contar as histórias de *Justiça*. Ao contrário de obras ficcionais televisivas com as quais estamos acostumados, *Justiça* construiu paulatinamente os atores discursivos, focalizando a vida de cada personagem em um dia específico da semana. As segundas-feiras eram os dias da Elisa/Vicente, personagens de Débora Bloch e Jesuíta Barbosa; as terças-feiras, de Fátima (Adriana Esteves); as quintas-feiras de Rose (Jéssica Ellen) e as sextas-feiras de Maurício (Cauã Reymond). Suas histórias entrecruzam-se nos diferentes capítulos, mas eles são sujeitos do seu próprio fazer apenas em seus

dias pré-determinados.

Também a abertura dos capítulos é outra novidade desta produção. Normalmente, a abertura de telenovelas ou minisséries funciona como uma “espécie de título expandido do texto teledramatúrgico” (Limoli, 2008, p.169), prenunciando o conteúdo da história e também agindo como elemento de sedução. Nessa minissérie, não há propriamente uma vinheta, com repetição de imagens e som, como normalmente acontece nesse tipo de programa. Cada episódio inicia-se de maneira diferente, o que resultou em dezenove aberturas distintas, com repetição apenas da primeira, que, com certeza, foi a que marcou a identidade da minissérie, como se pode relembrar com a imagem a seguir (cf. Figura 1)

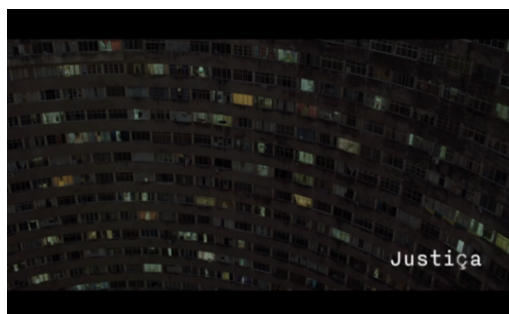


Figura 1: Abertura do primeiro episódio da minissérie *Justiça*.

As aberturas de *Justiça* mostram cenários aparentemente pacíficos, cotidianos. Em geral, são tomadas externas, na rua, na praia, em praça pública, sempre em território recifense. A música que as acompanha, um instrumental de Eduardo Queiroz, remete ao som de uma máquina de escrever, tal como as letras usa-

das para grafar os nomes dos atores que surgem na tela. Em todas as vinhetas, percebemos a letra “c” cedilhada esfumaçada, que parece aludir à fumaça que sai do disparo de um revólver e ao gatilho da arma (cf. Figura 2).



Figura 2: Apresentação do título da minissérie

Normalmente, não se pode associar isoladamente o “ç” a uma arma, mas o esfumaçado da fonte gráfica utilizada age como um conector de isotopias, unindo

a letra à ideia de uma arma em funcionamento (cf. Figura 3).



Figura 3: Detalhe do ç do título da minissérie

A junção do barulho de máquina, a fonte utilizada e o “ç” como elemento metonímico da arma parecem compor as isotopias figurativas da criminalidade e da justiça comum. A datilografia é um elemento que faz parte da rotina de trabalho das delegacias, senão atuais, pelo menos as que constituem o estereótipo desse ambiente nos filmes que vemos no cinema e TV. Dessa forma um tanto sutil, a abertura anuncia o conteúdo da minissérie e manipula o enunciatário para a expectativa do gênero policial.

Nota-se que o simulacro de revólver que aparece na abertura é visto de um ângulo frontal, como se estivesse apontado para fora do texto, para fora da história, portanto, para o telespectador. Esse é apenas um dos elementos figurativos que nos levam a formular a hipótese de que existe, deliberadamente, a intenção de envolver o enunciatário, convidando-o a participar ativamente da produção de sentidos.

Pode-se entender essa proposta como uma nova roupagem para o gênero *minissérie televisiva*, na tentativa de renová-lo, transformando os regimes de interação entre a emissora e o público receptor. Desde a década de 80, a Rede Globo divide suas produções folhetinescas entre telenovelas e minisséries, estas diferenciando-se daquelas por serem mais curtas, com número menor de capítulos e, principalmente, pelo fato de a minissérie ser uma obra fechada, isto é, antes da sua exibição, os episódios estão prontos, escritos e gravados. Já a telenovela é gravada e escrita concomitantemente à exibição, o que lhe confere o caráter de “obra aberta”, tendo o autor liberdade para provocar reviravoltas na trama, com base na audiência, na aceitação do público a determinado personagem, etc.

Por mais programável e programada que tenha sido, *Justiça* adicionou um ingrediente inovador a sua constituição enunciativa. Nas tomadas da abertura, predomina a câmera fixa, em plano geral, simulando uma enunciação que capta aleatoriamente os fatos cotidianos da cidade do Recife: uma rede jogada por um pescador, crianças de um bairro pobre brincando de bola, um cachorro de rua percorrendo a calçada, as luzes de um prédio acendendo-se e apagando-se no início da noite. Trata-se de uma configuração que imita uma realização não-programada, como se o telespectador tivesse repentinamente acolhido em seu campo de presença, de maneira quase acidental, pequenos

fragmentos de uma totalidade constituída pela cidade do Recife.

Dentro da série propriamente dita, os fatos da vida cotidiana se sucedem e inter-relacionam, muitas vezes, sem a aceitação e conhecimento dos participantes, guardando certo paralelismo com a poeticidade criada pela abertura, em que a câmera parece flagrar, quase que ao acaso, os atos humanos. Os personagens aparecem frequentemente de costas para o público e sob uma luz muito tênue. Os enquadramentos são, em geral, feitos em plano médio, plano geral e plano de conjunto. Levando-se em conta que são determinantes na maneira pela qual as cenas são percebidas pelo telespectador, os enquadramentos utilizados em *Justiça* parecem bastante inovadores. A câmera é por trás, mas não está no lugar do personagem, isto é, não estamos, nós, telespectadores, diretamente diante daquilo que os olhos dos atores-sujeitos veem: acompanhamos os passos deles, como se o enunciatário fosse testemunha ocular dos fatos narrados. Não há, portanto, a limitação do ponto de vista interno ao personagem, a visão “avec” ou focalização interna, como nos ensina Gérard Genette (1972), que é tão cara à ficção televisiva. Por esse motivo, nota-se que são poucos os momentos em que as cenas são filmadas em planos mais próximos, como o *close up*, *big-close up*, detalhe, pois esses recursos dirigem com maior rigidez o olhar do espectador, restringindo seu campo de visão.

É certo que os planos mais fechados, de detalhe, podem conferir maior dramaticidade à narrativa. Numa das mais conhecidas telenovelas da Rede Globo, *A força do querer* (2017), de Glória Perez, o *close-up* é explorado para a composição da personagem Ivana (Carol Duarte), uma garota que se descobre transexual e passa a fazer uso de hormônios masculinos. Para mostrar as alterações em seu corpo, como a barba começando a aparecer, a direção artística apela para o *zoom*, que aproxima a visão do telespectador do rosto da personagem, cuja maquiagem cuidadosa é um elemento fundamental para o parecer-ser-verdadeiro.

Completamente outra é a disposição enunciativa da minissérie em análise. Em *Justiça*, o recurso ao *zoom* e a tomada em detalhe foram praticamente banidos, prevalecendo os enquadramentos abertos. A focalização por trás dos personagens possibilita a abertura do campo, com maior liberdade de escolha dos elementos

visuais pelo telespectador. Um bom exemplo dessa estratégia de manipulação do olhar pode ser encontrado no último episódio das segundas-feiras, nas cenas em que Elisa está se desfazendo dos pertences da filha Isabela. Em nenhum momento notamos a utilização de planos de enquadramento mais aproximados, para,

por exemplo, mostrar a expressão de dor no rosto de uma mãe, que está se libertando dos pertences da filha morta. Nem mesmo os objetos retirados do armário são focalizados com nitidez, o que força o telespectador a “procurar” na cena algo que possa compartilhar com a visão da protagonista (cf. Figuras 4 e 5).

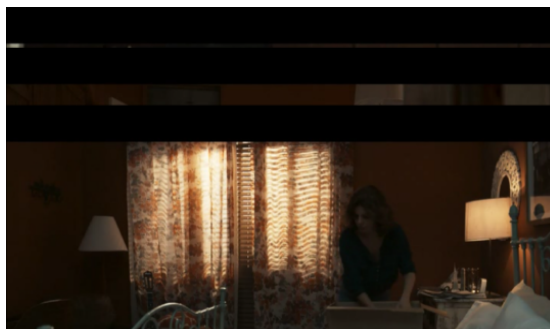


Figura 4: Elisa no quarto da filha

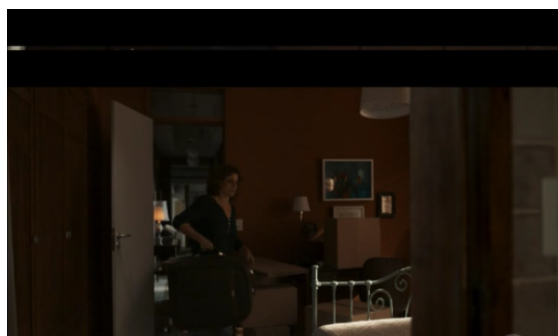


Figura 5: O quarto à meia luz

Essa manipulação quase às avessas, em que se instaura um vazio de sentido a ser preenchido pelo enunciário, é uma constante desse texto, e um tanto incomum nas séries e minisséries veiculadas pela televisão. Tudo se passa como se o telespectador fosse inserido no universo do gênero policial, assumindo a posição de testemunha ocular, tendo que se fixar num “ponto de vista”, tanto no sentido da visão propriamente dita, quanto no sentido da opinião, com todo o ônus que isso representa: assumir, também, a difícil tarefa de julgar as ações humanas a partir de fatos que parecem se constituir em torno de uma lógica própria, cheia de agravantes e atenuantes. Tal como os personagens da história, que são parte de um mosaico de pontos de vista diferentes sobre uma mesma situação, no que diz respeito ao enunciado, ao enunciário também é ofertada a possibilidade de encarar os fatos de diferentes maneiras, inclusive no âmbito da visualidade: nos *flashbacks* e *flashforwards*, as filmagens das cenas não se repetem da mesma ma-

neira, sendo a câmera encarregada de captar os fatos por diferentes ângulos. A própria noção de justiça é passível de muitos olhares, que os diferentes *modos de ver* condicionam, segundo as circunstâncias que envolvem as ações. Em outras palavras, o telespectador é inserido na cena e participa da trama como mais um dos elementos da história, como se as situações vividas na ficção passassem a ter, pela presença dele no espaço representativo, valor de realidade.

Em se tratando do gênero minissérie, presume-se que as relações entre os sujeitos da enunciação tenham um alto grau de previsibilidade, independentemente do suspense gerado na trama. Espera-se que sejam relações pouco arriscadas, como nos ensina Eric Landowski (2005), e privilegiem as regularidades de comportamento típicas do regime de programação (o telespectador, acomodado em sua poltrona, “recebe” seu programa de TV) e os procedimentos persuasivos da manipulação do enunciador, que desembocam no fazer-fazer, e, portanto, no fazer-crer e fazer-ver

decorrentes da aceitação do contrato. *Justiça*, pelos artifícios usados para a inovação estética, pelo experimentalismo nas maneiras de fazer-ver, escapa a esse padrão comunicacional em que os papéis temáticos estão já pré-definidos.

As inovações dessa minissérie estão presentes desde a abertura, como se mencionou anteriormente. A abertura não parece anunciar diretamente o conteúdo da minissérie, a não ser pela localização espacial de paisagens do Recife e alusão aos locais que fazem parte da vida dos personagens, como o prédio onde habita Vicente, e uma empresa de ônibus, que aparenta ser a que pertence a seu pai. A mediação semiótica permite, entretanto, que se ampliem seus efeitos de sentido, aproximando o enunciatário do enredo, por meio da percepção de uma relação semissimbólica entre o plano do conteúdo da história e a expressão visual, como se tentará mostrar.

No plano da expressão visual, é quase uma constante a presença de formas geometrizadas compondo um *continuum* espacial, em diferentes cenários, como, por exemplo, os trilhos e dormentes de trem, os azulejos de uma clínica de idosos, o estacionamento de uma empresa de ônibus e as janelas do edifício Holiday. Sobre esse ambiente estático de formas semelhantes, cuidadosamente escolhidas e captadas pelo ângulo da câmera, destaca-se um objeto em movimento suave, como as luzes que se acendem no edifício, um garoto empinando uma pipa, um artesão trabalhando ao fundo de uma loja de cestos e um avião que passa ao longe, sobre edifícios alinhados. São deslocamentos quase sempre inesperados, que rompem subitamente a continuidade, imitando os fatos que são captados acidentalmente pelo olho humano, nos espaços pelos quais circulamos. Esses deslocamentos podem ser entendidos como os “acidentes” que a vida nos reserva, e que pouco ou nada mudam na dinâmica do mundo. O estático e geométrico estaria então representando a rotina, enquanto o dinâmico e não-geométrico representariam o acontecimento. A vingança, objeto de busca de muitos actantes, surge na história como uma espécie de fratura a essa lógica pré-estabelecida, rompendo a estaticidade dos que vivem fechados em seu pequeno mundo, no qual prevalece a justiça comum das leis e dos tribunais, nem sempre à altura das expectativas de quem é vítima do dano.

O telespectador, diante dessas mudanças de hábito de leitura propostas pela emissora, deve passar por uma espécie de aprendizado, tendo que se acostumar ao novo tipo de interação. Dessa forma, inscrevem-se na enunciação as ferramentas que permitem ao enunciatário corresponder ao contrato proposto.

Seria talvez precipitado dizer que as interações assim estabelecidas entre os participantes da enunciação, no caso o enunciador ou arqui-enunciador da minissérie e o telespectador, são da ordem do *ajustamento*, termo

proposto por Landowski para recobrir a ideia de uma co-presença sensível entre os actantes. Considerando-se que as transformações ocorridas são unilaterais – apenas o espectador é levado a agir – não se poderia denominar *ajustamento* ou *contágio* o regime de interação que predomina entre os interactantes. Entretanto, a própria teoria semiótica nos ensina a vasculhar os vãos entre as certezas admitidas e, em se tratando de criações ou recriações de gêneros, ou, mais exatamente, de experimentações estéticas, parece-nos possível ousar, dizendo que há nesse texto a presença simulada de uma relação em duplo sentido, algo muito próximo de uma “constituição de *vínculos* decorrente de um *convívio* por meio do qual os sujeitos se (re)constroem.” (Fechine; Vale Neto, 2010, p. 8).

Algo bastante semelhante ocorre com outro gênero escolhido para análise, aqui denominado *infográfico artístico*. Essa denominação não é unânime, nem mesmo usual, servindo apenas para demarcar distância entre diferentes tipos de infográficos, segundo seu grau de informatividade, funcionalidade e contexto de ocorrência.

Chamamos de infográfico, como seu próprio nome indica, a uma modalidade de informação gráfica associada a um dado conhecimento. Infográficos estão presentes em jornais, revistas, e mais recentemente também na internet, quase sempre a serviço de uma informação breve, porém, nem por isso, pouco aprofundada. Na verdade, a infografia aproveita-se da capacidade sintética da expressão visual para transmitir conhecimento de forma rápida e objetiva, servindo-se, frequentemente, de dados estatísticos, que comprovariam sua validade informativa.

Embora se reconheça a existência de infográficos pelo menos desde os desenhos ilustrativos de Leonardo da Vinci, foi na década de 80 do século XX que ocorreu a verdadeira explosão da infografia, tal qual a conhecemos hoje, e isso em grande parte graças à televisão, que obrigou os jornais e revistas a procurarem formas mais agradáveis de leitura, de maior apelo visual, a fim de poderem concorrer com o jornalismo televisivo.

Infográficos muitas vezes ocupam o lugar de uma informação que não pôde ser complementada por uma fotografia ou filmagem, em virtude da ausência de equipamentos e/ou de testemunhas para relatar determinado evento. Em ações de guerra, por exemplo, ou de resgates perigosos, ou mesmo de acidentes e cenas de crime, o infográfico ajuda a reconstituir os fatos, agindo como uma espécie de amálgama na linearidade do relato. De qualquer forma, na condição de diagramas informativos, os infográficos são ou deveriam ser um modo de chegar mais rapidamente à informação, com menor esforço de interpretação e otimização da leitura, se comparados às formas tradicionais da escrita.

A infografia de imprensa sofreu mudanças consideráveis nas últimas décadas, com o aporte da tecnologia, que possibilitou melhorias na qualidade de imagem e rapidez no compartilhamento de informação. Mudanças também aconteceram em sua funcionalidade, já que hoje não se restringe apenas ao didatismo que sempre a caracterizou, apelando, também, para o estético e o lúdico, em sua composição.

Muito mais atraentes, os infográficos deixaram de ser exclusividade dos jornais e revistas de informação, passaram a exigir outras estratégias de leitura e pro-

vocaram mudanças nas relações estabelecidas entre os participantes do intercâmbio comunicativo.

Fora da esfera do “jornalismo visual”, os infográficos artísticos estão presentes em revistas de *design* e arquitetura, por exemplo, e na mídia digital. Um de seus precursores mais renomados é o artista catalão Jaime Serra, autor, entre outras obras, de um famoso infográfico publicado no caderno de economia do periódico argentino *Clarín*, em 11 de junho de 1997 (Cf. Figura 6):



Figura 6: Infográfico de Jaime Serra. Disponível em: <http://jaimeserra-archivos.blogspot.com.br/2010/08/recordando-diario-clarin-19961997.html>. Acesso em 21 ago. 2016.

Trata-se de um diagrama informativo, sem dúvida, pois são fornecidos dados numéricos sobre os salários dos trabalhadores, atrelados ao percentual da população argentina. O gráfico é do tipo “pizza”, forma bastante utilizada no âmbito da informação estatística. Porém, no lugar da tradicional circunferência, que representa determinada totalidade, e sobre a qual são feitos os cortes indicativos das diferentes porcentagens, vemos um pão cortado em fatias. Observa-se, no texto constituído pelo verbal e não verbal, a sobreposição de duas isotopias, a /alimentar/ e a /social/, com a seleção, primeiramente, dos elementos /total/ versus /parcial/, e, em seguida, /integral/ versus /fragmentado/. Na extremidade do desenho, do lado direito, o pão está esfacelado, indicando que, à maioria da população (42,6 %), são reservadas apenas “as migalhas” de renda.

Mais do que uma simples informação estatística, o desenho revela uma crítica contundente, ao eleger o pão, alimento elementar e primordial do homem desde os tempos mais remotos, como cenário de uma distri-

buição de renda desigual. Além disso, faz uso de uma metáfora, “a migalha”, termo popularmente utilizado para traduzir quantias mínimas, insignificantes.

Metáforas não são usuais nas formas tradicionais de infografia, mas são encontradas, com bastante frequência, nos novos infográficos, aqui denominados *artísticos*. Também a alta qualidade técnica da imagem e o caráter opinativo e crítico, observados no gráfico de Jaime Serra, são elementos que compõem as formas mais criativas da infografia atual.

A evolução desse tipo de grafismo constitui uma mudança significativa nos modos de fazer-ver. A subjetividade do autor sobrepõe-se ao aspecto mais importante do infográfico, que é, justamente, o compromisso com a informação. Nessa nova tendência, importa mais *se mostrar* do que *mostrar*. Assim, é comum encontrarmos, no interior desses gráficos, dados sobre o próprio autor. Alguns infográficos mais ousados chegam a se constituir em verdadeiros desafios de leitura, como estes, reproduzidos a seguir (cf. Figura 7 e 8):

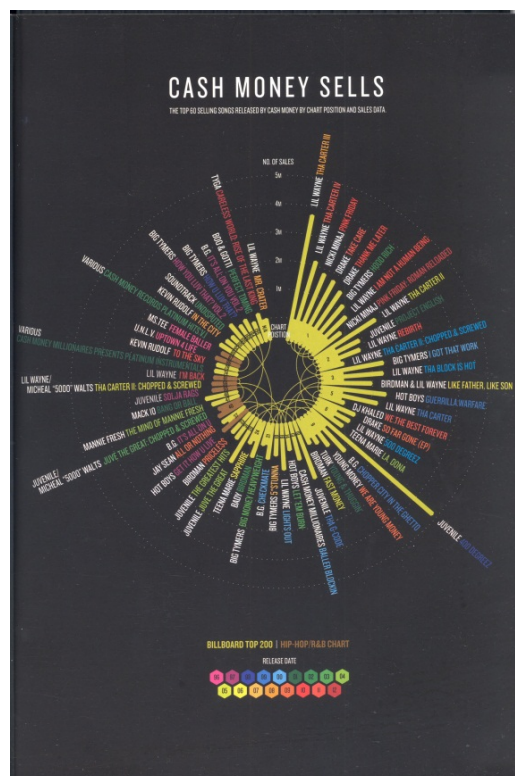


Figura 7: Infográfico sobre venda de discos da gravadora Cash Money. Fonte: *Zupi*. Ano 8, edição 36. São Paulo, 2013.

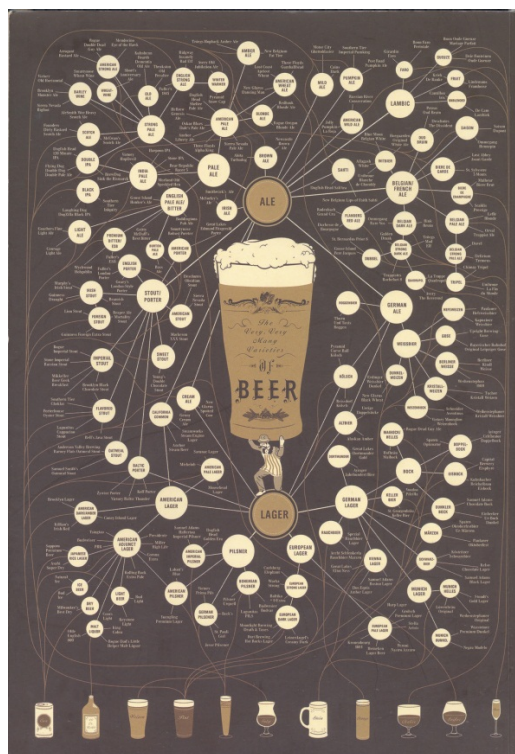


Figura 8: Infográfico sobre os diferentes tipos de cerveja. Fonte: *Zupi*. Ano 8, edição 36. São Paulo, 2013.

É evidente que a informação, nesses casos, está subordinada à estética do grafismo. Quanto mais elaborados e complexos são os gráficos, maior é o valor artístico da obra e, conseqüentemente, maior o peso autoral. Quanto mais complexos, maior, também, a necessidade de interferência do enunciador na proposta de leitura. Dito de outro modo, os infográficos artísticos colocam-nos diante de uma nova práxis enunciativa, conceito que a semiótica greimasiana assim apresenta:

A práxis enunciativa pode ser definida como a instância de mediação entre as formas cristalizadas, ou até mesmo canônicas do discurso, por um lado, e, por outro, as significações inéditas que um enunciador pode produzir e que o constituem como um sujeito particular. (Floch, 1995, p. 41²).

Pelo viés do cuidado estético, a subjetividade autoral ocupa o espaço antes dominado pela objetividade do gênero infográfico. A fruição passa a exigir novas relações entre os actantes da enunciação, impondo novos regimes de interação. Uma das mudanças características dessas novas formas de interação é a inserção, no próprio desenho, da explicitação da gênese do trabalho efetuado. Também frequente é a presença de elementos que permitem a decodificação

do texto, espécie de “chaves” de leitura, sem as quais a compreensão e, portanto, a fruição seriam mais difíceis de se estabelecer.

Tudo funciona como se, nessa nova práxis, os sujeitos da enunciação devessem *se ajustar* para produzir sentido, e para tanto é necessário fornecer, no texto, os elementos que põem à mostra as estratégias de persuasão. Enunciador e enunciatário compartilham o prazer da leitura, servindo-se de ferramentas adaptadas à nova e inédita experiência estética, sem, no entanto, abandonarem os limites do gênero.

Experiência de interação semelhante às que encontramos na minissérie *Justiça* e nos infográficos artísticos pode ser conferida na *graphic novel* *Aqui*, de Richard McGuire, cuja tradução chegou ao Brasil em 2017, após um estrondoso sucesso nos Estados Unidos.

O livro conta várias histórias simultaneamente, que atravessam vários milênios, em dezenas de páginas de um colorido pálido e desenhos que lembram a *pop art*. Todas as histórias são contadas a partir de um único cenário, a sala de uma casa, que funciona como uma espécie de “olho” da história, como se tudo fosse observado de uma câmera colocada ali (cf. Figura 9).



Figura 9: A sala de estar.

A sala é o elo que une lembranças tão remotas como América indígena (Cf. Figura 10) e outras tão recentes quanto os séculos XX e XXI (cf. Figura 11), além de

projeções futuras dos anos 2.200 (cf. Figura 12) e imagens de um suposto planeta Terra muito antes do aparecimento do homem (cf. Figura 10).

² Tradução nossa para o trecho original: « La praxis énonciative peut être définie comme l’instance de médiation entre les formes figées voire canoniques du discours d’une part et, d’autre part, les significations inédites que peut produire un énonciateur et qui le constituent en un sujet particulier. » (Floch, 1995, p. 41).



Figura 10: América indígena (janela) e planeta Terra.



Figura 11: Sala de estar no século XX.



Figura 12: Projeções futurísticas

Aqui reúne um conjunto de experiências vividas por personagens dessas diferentes épocas, sempre num mesmo espaço, mesmo muito antes de ele ter-se tornado a sala de uma casa, e muito tempo depois de essa casa deixar de existir. Ancorado nesse espaço, o tempo transcorre de modo não linear, e o enunciatário é levado a preencher os vazios de uma possível linearidade por meio de “janelas” abertas na página, que remetem a outro tempo e outros relatos. Há poucos diálogos e os fatos propriamente ditos não são tão relevantes – na maioria das vezes trata-se de conversas banais,

cotidianas – mas algumas figuras da expressão visual permitem ao leitor situar-se, ainda que precariamente, no tempo, como os brinquedos infantis, eletrodomésticos, cenas de danças típicas de uma geração e outros detalhes que ancoram os desenhos, como, por exemplo, um caixão ocupando um lugar da sala, que alude a uma época em que os mortos eram velados no interior das casas (cf. Figura 13). Tempo e espaço são, dessa forma, as categorias que unem as diferentes histórias em torno das isotopias da /permanência/ e da /mudança/.



Figura 13: Velório no interior da casa

As páginas do romance não são numeradas e é dada liberdade ao leitor para iniciar e terminar a leitura de qualquer ponto do livro, como se a obra fosse uma imensa tela com diversos *links* disponíveis, que podem ou não ser abertos. Como nos infográficos artísticos, as chaves de leitura são fornecidas, mas a manipulação do enunciador dá lugar a uma certa margem de *ajustes*, pois os efeitos de sentido dependem, em grande parte, das ações conjuntas dos dois participantes da enunciação.

Considerações finais

Nos três diferentes gêneros abordados por este artigo, as mudanças nos modos de fazer-ver parecem acompanhar não apenas as transformações da tecnologia, mas, principalmente, as metamorfoses do homem moderno, um sujeito plural, instável, sempre movido pelo *querer-ver*.

A semiótica greimasiana, sempre atenta às transformações discursivas que nos afetam e que refletem nosso modo de agir no mundo, mostra-se plenamente capaz de observar e analisar essas mudanças, seja em sua concepção teórica mais tradicional e conhecida, seja pelo aporte das contribuições, inúmeras e bem sucedidas, que ampliam seu universo de ação. ●

Referências

Courtés, Joseph
1991. *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette supérieur.

Fechine, Yvana; Vale Neto, João Pereira
2010. Regimes de interação em práticas comunicativas: experiência de intervenção em um espaço popular em Recife (PE). In: *Anais do XIX Encontro da Compós* (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: http://www.compos.org.br/menu_anais.php?idEncontro=MTk. Acesso em: 26 nov. 2017.

Floch, Jean-Marie
(1995). *Identités visuelles*. Paris: PUF.

Genette, Gérard
1972. *Figures III*. Paris: Seuil.

Landowski, Eric
2005. Les interactions risquées. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 101-103. Limoges: Pulim.

Limoli, Loredana
2008. Figuralidade e semi-simbolismo na abertura da telenovela *Belíssima*. In: Diniz, Maria Lúcia Vissotto Paiva; Portela, Jean Cristtus Portela (orgs.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru, p. 169-182.

Mcguire, Richard
2017. *Aqui*. São Paulo: Quadrinhos na Cia.

Villamarim, José Luiz (dir.)
2016. *Justiça* (minissérie). Rede Globo de Televisão.

Dados para indexação em língua estrangeira

Limoli, Loredana; Mendonça, Ana Paula F. de
Médiation sémiotique pour les nouvelles façons de faire-voir
Estudos Semióticos, vol. 14, n. 1 (edição especial) (2018)
ISSN 1980-4016

Résumé: *Face aux grands changements qui affectent le monde contemporain en ce qui concerne les modes de dire, d'être et surtout de faire-voir, la sémiotique de Greimas apparaît comme l'un des courants les plus performants pour l'approche méthodologique et analytique des multiples transformations des discours, aussi rapides qu'éphémères. Dans le but de valider l'instrumental de la théorie dans l'analyse de textes peu conventionnels à l'intérieur de leurs propres genres, cet article présente une lecture d'objets provenant de trois modalités artistiques différentes, predominant visuelles ou verbo-visuelles: la mini-série brésilienne Justiça, le graphic novel Aqui et quelques exemplaires de graphisme d'information artistique.*

Mots-clés: *énonciation ; régimes d'interaction ; ajustement ; sémiotique*

Como citar este artigo

LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula F. de. Mediação semiótica para as novas formas de fazer-ver. *Estudos Semióticos*. [on-line], volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 158–168. Disponível em: { www.revistas.usp.br/esse }. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 05/12/2017

Data de sua aprovação: 21/01/2018
